

KRYSTYNA STRZEBOŃSKA-CICHORZ\*  
Instytut Filologii Angielskiej UJ

## Pan i zdrajca – heroiczna adaptacja postaci Chrystusa i Szatana w poezji staroangielskiej

Lord and Traitor: Heroic adaptation of Christ and Satan in Old English poetry

### Abstract

This article explores the problem of heroic adaptation of biblical narratives in Anglo-Saxon England. The analysis focuses on the presentation of two characters: Christ and Satan. The readers will be briefly introduced to the reality of religious poetry entering the world of Anglo-Saxon poetical tradition by the discussion of a phenomenon presented in a legendary fashion by *Caedmon's Hymn* and the story of Caedmon in Bede's chronicle. Then the article proceeds to discuss the portrayal of Christ as a heroic figure in *The Dream of the Rood*, and the depiction of Satan as a rebellious thane in *Genesis B*. This paper strives to present adaptations of Biblical themes in terms of the use of elements originating from the Anglo-Saxon heroic tradition, and focuses especially on *comitatus* and loyalty.

**Key words:** Anglo-Saxons, heroic poetry, Biblical paraphrase, *comitatus*, Early Middle Ages

**Słowa kluczowe:** Anglosasi, poezja heroiczna, parafraza biblijna, *comitatus*, wczesne średniowiecze

„Cóż ma Ingeld wspólnego z Chrystusem?”<sup>1</sup> – pytał w liście do biskupa Lindisfarne staroangielski duchowny Alcuin (Pearsall 1977: 26). Źródłem frustracji prowadzącej do ogłoszenia ognistej krytyki na ten temat były dźwięki płynące

\* E-mail: k.strzebonska@gmail.com. Autorka artykułu pragnie serdecznie podziękować dr hab. Władysławowi Witaliszowi za recenzję artykułu i cenne wskazówki.

<sup>1</sup> W przypadku źródeł angielskich i staroangielskich wszystkie tłumaczenia na język polski na potrzeby artykułu zostały wykonane przez autorkę niniejszego tekstu.

z klaszornego refektarza, gdzie preferowaną formą mającą służyć uprzyjemnieniu czasu posiłku były świeckie pieśni, najprawdopodobniej o charakterze heroicznym, a nie czytania z Pisma. Alcuin przywołał w zestawieniu z Chrystusem sylwetkę germańskiego herosa Ingelda, wspomnianego między innymi w *Beowulfie*, w celu zarysowania wyraźnej opozycji między pochwalaną przez niego twórczością religijną a świecką poezją heroiczną zasługującą na potępienie. Wedle słów z listu Alcuina wydaje się, że oba nurty stanowią dwie wykluczające się tradycje. Duchowny posuwa się aż do stopnia skonstrastowania dwóch obrazów: Boga, w chwale królującego w niebie, oraz czeznącej w piekle duszy pogańskiego króla (Magennis 2011: 49–50).

Negatywne emocje wywołane u Alcuina i chęć oddzielenia od siebie obu tradycji nie znajdują jednak odbicia w staroangielskiej poezji religijnej. Znacząca część nieodpartego uroku poezji tamtego okresu bierze się z interesującej syntezy starszej tradycji heroicznej z nauką Kościoła wprowadzoną po chrystianizacji wysp. Chrystus-heros odważnie wstępujący na krzyż, apostołowie w roli dzielnych wojowników Pana, Mojżesz i Abraham przedstawieni jako wodzowie armii – to ledwie kilka przykładów adaptacji motywów biblijnych do tradycji heroicznej, tak mocno zakorzenionej w sercach Anglosasów. Tego typu przedstawienie konceptów chrześcijańskich najprawdopodobniej w najbardziej przystępny i atrakcyjny sposób pomagało przybliżyć mieszkańcom wysp nową wiarę.

Jak pisze Hugh Magennis, Biblia była dla Anglosasów niezwykle ważnym elementem wiary i nauki szerzonej przez Kościół, jednak nie była ona źródłem dostępnym dla wszystkich. Anglosascy duchowni bazowali głównie na Wulgacie, jednak jako że korzystanie z niej wymagało znajomości łaciny, jej treść musiała stać się dostępna dla laików w innej formie (Magennis 2011: 84–86). Mimo iż w późniejszym okresie pojawiły się próby tłumaczenia fragmentów Biblii na język ojczysty, Anglosasi odnosili się do tego przedsięwzięcia z ogromną rezerwą, a nieraz nawet z przestachem. Widać to na przykładzie przedmowy Ælfrica do jego tłumaczenia części *Genesis*, które otrzymał jako zlecenie od jednego z patronów. We wstępie duchowny przedstawia swoje obawy dotyczące możliwej niewłaściwej interpretacji Biblii wynikającej albo z niemożności oddania wszystkich znaczeń w tłumaczeniu lub też z faktu niewystarczającej wiedzy osób, które pokuszą się o sięgnięcie po tego typu „łatwiejsze” wydanie zamiast odnieść się do oryginału (Ælfric 172–177).

Podobnie jak z irytacją Alcuina i w tym wypadku sprawa ma się zupełnie inaczej jeśli przyjrzeć się korpusowi literatury staroangielskiej, gdzie nad próbami tłumaczeń, których tak obawiał się Ælfric, zdecydowanie dominują liczne parafrazy opowieści biblijnych, zmyślnie przekształcające obce Anglosasom koncepty na dobrze znaną im wizję heroiczną. Wedle Pearsalla fakt, iż poezja religijna sięgnęła do tradycji heroicznej, wywodzi się z tego, że była to tradycja dominująca we wcześniejszej twórczości Anglosasów (Pearsall 1977: 26). Arthur R. Skemp posuwa się z interpretacją tego zjawiska nieco dalej. Dowodzi, że nie wszystkie motywy biblijne były obce anglosaskiemu społeczeństwu. Zdecy-

dowanie łatwiejsze musiało być dla nich odniesienie się do tematyki Starego Testamentu (wypełnionego konfliktami i podbojami) niż do Nowego Testamentu, gdzie przeważa obraz „pokoju nastawionej religii, rozpowszechnianej przez cierpiącą mniejszość” (1907: 435–436). W związku z tym Skemp dochodzi do wniosku, że oryginalne historie biblijne nieraz kładły nacisk na rzeczy, które mogły nie wydawać się interesujące dla Anglosasów. Stąd też ich adaptacje, według niego, nie polegały na całkowitym przekształcaniu historii, lecz na zmianie „proporcji” – uwydatniano te fragmenty i motywy, które mogły znaleźć uznanie i zaciekawić odbiorców, a które często w oryginale były zepchnięte na dalszy plan (1907: 436).

Analiza sposobu adaptowania motywów religijnych za pomocą narzędzi pochodzących z tradycji heroicznej stanowi niezwykle ciekawe pole badań. Korpus poezji staroangielskiej, choć nie tak wielki jak niektóre ze zbiorów poezji bliższych naszym czasom, ze względu na swe bogactwo treści oferuje możliwość niemal nieskończonych badań i interpretacji. Dodając do tego ilość różnych typów samych adaptacji biblijnych, możliwe pole badań staje się bardzo obszerne. Stąd też niniejsza praca skupi się przede wszystkim na prezentacji jedynie dwóch sylwetek w adaptacjach heroicznych: Chrystusa-władcy oraz Szatana, zbuntowanego wojownika łamiącego kodeks heroiczny. Dyskusja dotycząca konkretnych przykładów dzieł staroangielskich zakorzenionych mocno w tradycji pogańskiej zostanie na potrzeby tej analizy ograniczona do kilku przykładów poezji heroicznej (np. *Beowulf*, *Bitwa o Maldon*) oraz do stosownych odniesień do staroangielskich elegii (np. *Wędrowiec*). Jeśli chodzi natomiast o sam korpus literatury religijnej, niniejsza praca skupi się na trzech poematach: *Hymnie Cædmona* (*Cædmon's Hymn*), *Śnie o Krzyżu* (*The Dream of the Rood*) oraz *Genesis B*.

## Anglosaski kodeks heroiczny

W odpowiednim odniesieniu się do heroicznych adaptacji biblijnych zdecydowanie pomoże wcześniejsze spojrzenie na najważniejsze elementy anglosaskiego kodeksu heroicznego. Jak twierdzi Arthur R. Skemp, dominującymi motywami w społeczeństwie Anglosasów były te przynależące do sfery życia wojowników, a w szczególności wyróżniała się więź między władcą a jego wiernym wojownikiem oraz więź łącząca wojownika i jego kompanów (1907: 451).

Więź między władcą a jego wojownikami opierała się głównie na lojalności, co jest popularnym elementem stanowiącym podstawę funkcjonowania społeczeństwa u ludów germańskich. Zauważa to już Tacyt, komentujący w swoim dziele *Germania* zwyczaj tego typu:

Gdy przychodzi stanąć w szyku, hańbą jest dla naczelnika dać się przewyższyć w męstwie, hańbą dla drużyny nie dorównać w męstwie naczelnikowi. Już zaś na całe życie

niesławę i hańbę przynosi, gdy ktoś przeżyje naczelnika i powróci z bitwy. Głównym wszak ich zobowiązaniem jest bronić go i strzec oraz uświetniać własnymi mężnymi czynami jego chwałę: naczelnicy walczą dla zwycięstwa, drużyna dla naczelnika.

Podstawowym zadaniem wojowników była walka w imieniu swojego władcy. Mężne czyny wojowników miały przynieść chwałę im i ich zwierzchnikowi, a pragnienie zdobycia sławy było jedną z dominujących cech każdego anglosaskiego wojownika. W kulturze staroangielskiej zdobycie sławy było swoistą formą zyskania nieśmiertelności – dzielny wojownik przetrwa na wieki w pieśniach potomnych dzięki swym odważnym czynom (O’Keeffe 1991: 108–109).

Co jednak ważniejsze, obowiązkiem wojownika była obrona swego władcy, nawet za cenę własnego życia. Jedną z największych hańb dla podwładnego było nie podjąć próby pomśzczenia swego władcy, gdy ten poległ w bitwie. Anglosaski wojownik miał w takiej sytuacji dwie opcje: pomścić poległego lub też zginąć, próbując tego dokonać (O’Keeffe 1991: 109–110). Osoby, które nie pomściły swego władcy lub też uciekły z pola bitwy, były srogo potępiane, co w poezji heroicznej stanowi często pojawiający się motyw. Znaleźć go można na przykład w potępieniu trzech braci, którzy uciekli z pola bitwy w poemacie *Bitwa o Maldon*, lub też w *Beowulfie*, gdzie Wiglaf w siarczystej przemowie krytykuje kompanów Beowulfa, którzy nie stanęli u jego boku w walce ze smakiem. Wojownik, który przeżył swego władcę, musiał też zmierzyć się z wygnaniem i samotnością, co stanowiło częsty temat, wokół którego budowano poezję elegijną. Przykładem może być główny bohater poematu *Wędrowiec (The Wanderer)*, tułający się po świecie i rozpaczający po utracie swego władcy.

Król również miał zobowiązania wobec swych wiernych wojowników. W anglosaskich *Gnomic verses* (funkcjonujące też w innych opracowaniach pod tytułem *Maxims*), zawierających zbiór mądrości, można znaleźć następujący wpis: „Król winien w hali / rozdawać pierścienie” (*Cyning sceal on healle / bēagas dælan*) (w. 28–29). Wersety wskazują na coś, o czym wspomniał również Tacyt: podstawowym zadaniem króla było podtrzymywanie więzi z wojownikami za pomocą hojnych podarunków i nagród. Waga tej praktyki jest też niejednokrotnie podkreślana w *Beowulfie*, jak na przykład w przemowie Hrothgara, który poucza tytułowego bohatera poematu, że hojność zyskuje lojalność dzielnych kompanów, podczas gdy skąpstwo i nadmierna duma zawsze prowadzą władców do upadku.

Opierający się na opisanych powyżej zasadach *comitatus*, niezwykle wyjątkowa i ważna więź między władcą a wojownikiem, jest jednym z centralnych konceptów anglosaskiego społeczeństwa. Pomagał on kształtować odpowiednie postawy społeczne oraz ustalał obowiązki i przywileje każdej ze stron, a przede wszystkim stawiał warunki wymagane do tego, by funkcjonować jako część danej społeczności. Występowanie przeciwko zasadom budującym *comitatus* było równoznaczne z utratą pozycji społecznej i odizolowaniem jednostki od danej społeczności. Waga konceptu najprawdopodobniej zaważyła na tym, że jest to jeden z najczęściej wybieranych elementów przy adaptacjach tematów religijnych.

## Cædmon i Bóg przedstawiony jako władca

Legendarny początek łączenia tradycji heroicznej i religijnej przedstawił za pomocą historii Cædmona Beda Czcigodny w swojej kronice *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*. Wedle Dereka Pearsalla Beda przedstawia swego rodzaju „cud” obrazujący, w jaki sposób poezja religijna wyrosła na bazie świeckiej tradycji literackiej (1977: 26–27).

Historia Cædmona opowiada o skromnym pasterzu, który podczas zesłanej od Boga wizji został obdarzony talentem obracania w znakomitą poezję każdej historii z Pisma Świętego. Cædmon został przedstawiony jako bardzo nieśmiały człowiek, który podczas spotkań w towarzystwie zawsze wychodzi, gdy tylko harfa zbliża się w jego kierunku, gdyż wstydzi się swego braku talentu. Po tym jak anioł pojawia się w jego śnie i rozkazuje mu zaśpiewać pieśń o Stworzeniu, Cædmon wraca do wspólnej izby i odkrywa, iż posiadał nowy dar, recytując wiersz znany dziś często jako *Hymn Cædmona*:

Nu sculon herigean heofonrices weard,  
meotodes meahte and his modgeþanc,  
weorc wuldorfæder, swa he wundra gehwæs,  
ece drihten, or onstealde.  
He ærest sceop eorðan bearnum  
heofon to hrofe, halig scyppend;  
þa middangeard monocynnes weard,  
ece drihten, æfter teode  
firum foldan, frea ælmihtig (w. 1–9).

[Teraz musimy chwalić Strażnika Niebios, moc Boga i jego myśl, dzieło Ojca Chwały, gdyż on, Wieczny Pan, ustanowił początek wszystkich rzeczy. Najpierw stworzył dla dzieci ziemi niebo jako sklepienie, Przenajświętszy Stworzyciel; potem stworzył śród-mowy świat, Opiekun Ludzkości, Wieczny Pan, ziemię dla ludzi, Pan Wszechmogący].

Warto zwrócić uwagę na to, w jaki sposób Cædmon odnosi się do Boga w swojej pieśni. Najprawdopodobniej mamy tutaj do czynienia z pierwszym użyciem słownictwa wywodzącego się z tradycji heroicznej do celów religijnych. Na uwagę zasługuje szczególnie słowo *drihten*, które w poezji używane było w odniesieniu do anglosaskiego władcy i jest bardzo silnie nacechowane kulturowo. Tutaj po raz pierwszy termin ten wyraźnie zostaje połączony z Bogiem (Marsden 2008: 76–77). Dzięki temu zabiegowi obraz Boga jako władcy, który wcale nie jest obcy przedstawieniom biblijnym, zostaje automatycznie przeniesiony za pomocą słowa mocno zakorzenionego w kulturze na grunt znany i bardzo bliski Anglosasom.

W krótkim hymnie aż ośmiokrotnie można natrafić na odniesienie do Boga, który za każdym razem przedstawiony jest za pomocą innej formuły (*heofonrices weard*, *meotodes meahte*, *weorc wuldorfæder*, *ece drihten*, *halig scyppend*,

*moncynnes weard, frea ælmihtig*). Jest to typowy przykład peryfrazy, będącej kolejnym bardzo charakterystycznym elementem poezji staroangielskiej (Alexander 1986: 50–51). Widać więc, że dzieło Cædmona wpisuje się doskonale w szerszy kontekst literacki i zapewne dlatego historia wstydliwego anglosaskiego pasterza obdarzonego niezwykłym talentem jest tak chętnie cytowana jako przykład legendarnych początków heroicznych adaptacji religijnych treści.

### Chrystus jako heros – *Sen o Krzyżu*

Podczas gdy *Hymn Cædmona* prezentuje głównie przeniesienie leksykalne terminów heroicznych do poezji religijnej, dziełem o wiele bogatszym znaczeniowo i interpretacyjnie w odniesieniu do heroicznego przedstawienia Boga jest *Sen o Krzyżu* (*The Dream of the Rood*). Nie jest to przykład parafrazy biblijnej, lecz samodzielny poemat religijny. Wiersz zbudowany jest na bazie wizji sennej, której doświadcza nocną porą grzesznik szukający drogi zbawienia. Ciekawym zabiegiem użytym w poemacie jest przedstawienie ukrzyżowania z perspektywy krzyża. Zastosowanie prozopopei nie jest jednak niespotykaną techniką w poezji staroangielskiej. Wręcz przeciwnie – często zdarza się, że głos oddany zostaje przedmiotom, czego najlepszym przykładem są zagadki z *Księgi z Exeter*.

Zaskoczenie wynikające z nietypowej perspektywy w poemacie pogłębia się tylko, gdy jasna staje się bardzo wyraźna stylizacja heroiczna ukrzyżowania. W *Śnie o Krzyżu* nie mamy do czynienia z Chrystusem cierpiącym i pokornym, lecz z Chrystusem przedstawionym jako wojownik i władca. Monika Opalińska w opracowaniu poematu towarzyszącym polskiemu tłumaczeniu wydanemu w 2007 roku zwraca uwagę na warstwę językową, gdzie „Chrystus-wojownik nosi wiele imion, które tradycyjnie używane były na określenie pogańskich władców i bohaterów poematów heroicznych: *geong hæleþ* (młody bohater), *beorn* (wojownik), *ricne cyning* (możny król), *æðeling* (książę, władca), *wealdend* (władca), *frea* (król, władca)” (s. 44).

Od momentu gdy Chrystus pojawia się w poemacie, nie ma najmniejszej wątpliwości, że stylizowany jest na herosa i władcę:

Wtenczas ujrzałem Pana narodów,  
Jak spieszył z wielką mocą, by z woli swej wstąpić na mnie (w. 33–34)<sup>2</sup>.

Chrystus śpieszy na ukrzyżowanie zupełnie, jakby przystępował do bitwy – z odwagą, bez wahania, w pełni zdecydowany i chętny, by wstąpić na krzyż. W przeciwieństwie do wersji biblijnej, gdzie Chrystus zostaje odarty z szat

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z poematu *Sen o Krzyżu* zostały tutaj przedstawione w znakomitym polskim tłumaczeniu Moniki Opalińskiej.

i upokorzony, anglosaska adaptacja Syna Bożego przedstawia go niczym zwycięzcę na polu bitwy:

Zrzucił tedy szaty swe młody wojownik, a był to Bóg wszechmocny,  
Niezlomny i niezachwiany. Wstąpił na krzyż wysoki,  
Mężny, na oczach wielu, by wyzwolić ludzki ród.  
Zadrżałem, gdy bohater otoczył mnie ramionami (w. 39–42).

Chrystus sam zrzuca szaty i mężnie wstępuje na krzyż, a dzieje się to wszystko w celu wyzwolenia ludzi z grzechu i władzy szatana. Niczym anglosaski bohater Chrystus jest gotowy na największe poświęcenie dla ochrony swych ludzi. Co więcej – na końcu poematu wizja Chrystusa jako władcy i zwycięskiego przywódcy zostaje jeszcze bardziej uwydatniona przez przedstawienie w heroiczny sposób jego powrotu do Królestwa Niebieskiego:

Oto Syn Boży w potędze triumfalnej, zwycięski  
Z wyprawy powrócił. Na czele wielkiej armii dusz  
Wkroczył w Królestwo Boże, jedyny Pan,  
Bóg Wszechmogący, ku radości aniołów  
I świętych, co w niebieskim dworcu  
Z dawna w chwale mieszkali,  
Władca w ojczyzny progi powrócił (w. 150–156).

Zmartwychwstały Chrystus wraca do Nieba niczym zwycięski anglosaski władca do swego wspaniałego dworu. Kroczy na czele zastępów wyzwolonych dusz i wraca triumfalnie do swej ojczyzny.

Warto wspomnieć, że przedstawienie Nieba jako hali miodowej jest dość popularne w poezji staroangielskiej. Jako iż dwór stanowił centralny element życia anglosaskiego społeczeństwa, a w poezji pojawiał się jako symbol dobrobytu i pokoju, został przeniesiony również na obraz Królestwa Niebieskiego. W poematach elegijnych takich jak *Wędrowiec* znajdziemy wzmianki kierujące myśli w stronę Nieba jako lepszego i piękniejszego dworu, który czeka ludzi w życiu po śmierci. W *Genesis B* wizja Boga i jego zastępów aniołów w Niebie, która zostaje ukazana w pewnym momencie Ewie, również bardzo silnie nawiązuje do anglosaskiego dworu i tak ważnego konceptu *comitatus* – Bóg zasiada w niebie z zastępami aniołów niczym anglosaski władca uczujący ze swoją kompanią wojowników we wspaniałym dworze.

Więź między władcą a jego wiernym wojownikiem również zostaje przeniesiona na *Sen o Krzyżu*, gdzie obok Chrystusa dzielnie trwa Krzyż, „cudowne drzewo zwycięstwa” (w. 13). Krzyż zostaje przedstawiony jako dzielny wojownik Pana, który towarzyszy mu w jego walce i nie śmie wystąpić przeciw swemu władcy:

I choć widziałem, że zadrżały krańce ziemi,  
Nie śmiałem przeciw słowom Pana ugiąć się ni złamać (w. 35–36).

Dla Krzyża scena ukrzyżowania Chrystusa staje się testem lojalności, który przechodzi pomyślnie, nie śmiejąc choćby w najmniejszym stopniu uchybić swym zachowaniem zwierzchnikowi. Zgodnie z tradycją heroiczną zostaje później nagrodzony przez Boga za wierność (Opalińska 2007: 47). Chrystus wynosi Krzyż „ponad inne drzewa w borze” (w. 91) i stawia go na wyjątkowej pozycji symbolu wiary i przewodnika duchowego pozwalającego ludziom na uzyskanie zbawienia. Widzimy efekt mocy Krzyża na samym śniącym w poemacie – początkowy bojaźliwy grzesznik zostaje napelniony nadzieją na zbawienie przez potęgę Krzyża.

Niniejszy poemat przedstawia ciekawą heroiczną interpretację tematów religijnych. Chrystus jako władca dzielnie wstępujący na miejsce kaźni oraz Krzyż przedstawiony jako nieugięty w swej lojalności wojownik to obrazy, które musiały wspaniale współgrać z heroicznym duchem Anglosasów. Mimo że z teologicznego punktu widzenia tego typu przedstawienie może być odrobinę niepokojące, gdyż odbiega od oryginału, biorąc pod uwagę odbiorców, jest to bardzo skuteczna stylizacja. Heroiczny Chrystus dużo łatwiej mógł zdobyć zaufanie i podziw społeczeństwa bazującego na sile i nieustannej gotowości do walki niż bardziej pokorna postać znana z Nowego Testamentu.

### Pan i Zdrajca – *Genesis B*

Wracając do peryfraz biblijnych, należy zwrócić szczególną uwagę na *Genesis*, poemat obejmujący pierwsze dwadzieścia dwa rozdziały Księgi Rodzaju, który początkowo był uznawany za jednolite dzieło, lecz z czasem badania ujawniły, że wewnątrz poematu znajduje się część będąca prawdopodobnie tłumaczeniem wcześniejszego starosaksońskiego poematu. Niniejsza część znana jest jako *Genesis B*, a jej tematyka skupia się głównie na buncie Szatana i jego upadku oraz na scenie kuszenia Adama i Ewy w Raju (Marsden 2008: 130–131). Pasjonująca natura tego fragmentu poematu, który stanowczo wyróżnia się na tle pozostałych wersetów, została w następujący sposób skomentowana przez profesora Gordona: „Ognista i buntownicza natura Szatana ukazana, tak jak i u Milтона, w jego przemowach oraz dramatyczne przedstawienie kuszenia Ewy sprawiają, że poemat staje się jednym z najbardziej nadzwyczajnych dzieł w naszej literaturze” (1959: 95).

Sposób przedstawienia buntu Szatana zdecydowanie musiał robić wrażenie na mieszkańcach wysp, gdyż wyeksponowano w nim elementy problematyki dobrze znanej Anglosasom: Szatan, sługa i wojownik Pana, sprzeciwia się swemu władcy i zostaje za to ukarany wygnaniem. Narracja buntu i upadku została bardzo silnie nacechowana elementami jasno bazującymi na staroangielskim pojęciu terminu *comitatus*. Jak wspomina Michael Cherniss, kodeks heroiczny



stanowi podstawę struktury poematu, a lojalność staje się jego tematem przewodnim (1969: 485).

W początkowej części *Genesis B* zostaje przedstawiony obraz Boga stwarzającego zastępy aniołów, swoich wojowników, którzy mają dochowywać mu wierności i zdobywać dla niego chwałę. Wśród nich szczególnie wyróżnia się jeden, którego Pan obdarzył wyjątkową siłą i mądrością oraz postawił najwyżej w hierarchii wojskowej, tak iż zajmował miejsce zaraz po Bogu. W hierarchii anglosaskiej było to miejsce, które mógł zajmować tylko najbardziej wyróżniający się lojalnością wojownik króla, czego przykłady można znaleźć w poematach heroicznych takich jak *Beowulf* lub *Bitwa o Maldon*. Szatan zostaje więc stworzony jako wyróżniający się heros, w dodatku najjaśniejszy i najurodziwszy ze wszystkich aniołów, a oczekuje się od niego największej lojalności i oddania swemu władcy. Pozycja, którą zajmuje, wskazuje też na niezwykłą hojność w podarunkach, jakie otrzymuje on od swego Pana, co powinno gwarantować wyjątkową wierność.

Jednak tuż po opisie stworzenia najwspanialszego z aniołów poeta przechodzi do zarysowania konfliktu, który wkrótce ma się zrodzić z dumy Szatana:

Deore wæs he drihtne urum; ne mihte him bedyrned weorðan  
þæt his engyl ongan ofermod wesan,  
ahof hine wið his hearra, sohte hetespræce,  
gylpword ongean, nolde gode þeowian (w. 261–264).

[Drogi był naszemu Panu; nie mogło zostać przed nim ukryte, że jego anioł począł być nadmiernie dumny, sprzeciwił się Panu, szukał gniewnej mowy, dumnych słów; nie chciał służyć Bogu].

W opisie postawy Szatana pojawia się słowo, które od lat jest przedmiotem sporów krytyków w jednym z poematów heroicznych, do którego zostało później najprawdopodobniej zaadaptowane (to znaczy *Bitwa o Maldon*)<sup>3</sup>. Jest to słowo *ofermod* tłumaczone często jako ‘duma’, jednak ma ono znaczenie nieco silniejsze przez to, że składa się z dwóch członów: *mod* jest słowem opisującym ducha, serce, jak również dumę, natomiast prefiks *ofer* dodaje znaczenie nadmiaru. W przypadku Szatana mamy więc do czynienia z dumą nadmierną, prowadzącą do upadku, zupełnie inną od dumy wojowników związanej z chęcią zdobycia chwały. Nadmierna duma staje się przymiotem Szatana, co jest nieustannie podkreślane w odniesieniach takich jak *se engel ofermodes* (anioł nadmiernej dumy) czy *se ofermoda cyning* (nadmiernie dumny król).

Michael Cherniss zwraca uwagę na sposób przedstawienia konceptu grzesznej dumy anglosaskim odbiorcom. Przez wykorzystanie tak silnie zarysowanej relacji między władcą a jego zbuntowanym podwładnym poeta maluje nadmierną dumę jako wykroczenie przeciwko hierarchii społecznej, podstawowemu elementowi kultury staroangielskiej (1969: 485). W poemacie określenie *ofermod*

<sup>3</sup> Zob. J.R.R. Tolkien, 2001, *The homecoming of Beorhtnoth*, London.

używane jest zamiennie między innymi ze słowem *oferhygd*, które przywodzi na myśl przemowę króla Hrothgara skierowaną do Beowulfa, gdzie władca przestrzega herosa przed nadmierną dumą, która zawsze prowadzi do wykroczeń przeciw kodeksowi heroicznemu (ibidem).

Jak zostało już wcześniej wspomniane, buntownicza natura Szatana znajduje wyraz w jego wspaniale sformułowanych dramatycznych przemowach. Gdy po raz pierwszy Szatan dochodzi do głosu, od razu przedstawia swe zamiary względem Boga:

“Hwæt sceal ic winnan?” cwæð he. “Nis me wihtæ þearf  
hearran to habbanne. Ic mæg mid handum swa fela  
wundra gewyrcean. Ic hæbbe geweald micel  
to gyrwanne godlecran stol,  
hearran on heofne. Hwý sceal ic æfter his hyldo ðeowian,  
bugan him swilces geongordomes? Ic mæg wesan god swa he” (w. 278–283).

[„Czemuż mam się trudzić? – rzekł. – Nie jest mi potrzebny władca. Mogę własnymi rękami zdziałać równie wiele cudów. Mam wystarczająco wielką moc, by stworzyć lepszy tron, Pana na niebiosach. Czemuż muszę czekać na jego łaskę, kłaniać mu się z takim uniżeniem? Mogę być bogiem równie dobrze jak on”].

Wyraz potępienia takiej postawy zawarł w swoim sławnym kazaniu arcybiskup Wulfstan. W *Sermo Lupi ad Anglos* odnosi się on do wykroczenia przeciwko swemu władcy w następujący sposób: „Lecz istnieje jeszcze inna wielka zdrada i są nią albo knowania, by pozbawić swego władcę życia lub wygnać go, wciąż przy życiu, z jego własnego królestwa” (180). W świetle zasad anglosaskiego kodeksu heroicznego Szatan porywa się więc na największą możliwą zdradę. Za to też zostanie przez swego Pana odpowiednio ukarany wygnaniem do Piekła, czyli usunięciem ze społeczeństwa, którego zasadom się sprzeciwił. Wraz z wygnaniem Szatan otrzymuje swe imię oraz straszliwe Piekło we władanie:

Wearp hine on þæt morðer innan,  
niðer on þæt niobedd, and sceop him naman siððan,  
cwæð se hehsta hatan sceolde  
Satan siððan, het hine þære sweartan helle  
grundes gyman, nalles wið god winnan (w. 342b–346).

[Stracił go w dół na męczarnię, na łożo śmierci, i nadał mu odtąd imię; rzekł, iż najwyższy od tej pory będzie się zwał Szatanem, rozkazał mu objąć pieczę nad mrocznym piekłem, nigdy nie spierać się z Bogiem].

Wcześniej wspomniane określenie Szatana jako króla (*se ofermoda cyning* ‘nadmiernie dumny król’) nie jest całkowicie nie na miejscu, gdyż w poemacie Szatan jest przedstawiony nie tylko jako podwładny Boga, ale również jako dowódca zastępów zbuntowanych aniołów. W przemowie przed swoim buntem Szatan przedstawił ważny element własnej pewności siebie. Jest nim fakt, że

ma pod swoją komendą zastępy lojalnych wojowników, dzięki czemu będzie w stanie przejąć władzę:

Bigstandað me strange geneatas, þa ne willað me æt þam striðe geswican,  
hæleþas heardmode. Hie habbað me to hearran gecorene,  
rofe rincas; mid swilcum mæg man ræd gepencean,  
fon mid swilcum folcgesteallan. Frynd synd hie mine georne,  
holde on hyra hygesceaftum. Ic mæg hyra hearra wesan,  
rædan on þis rice. Swa me þæt riht ne þinceð,  
þæt ic oleccan awiht þurfe  
gode æfter gode ænegum. Ne wille ic leng his geongra wurþan (w. 284–292).

[Stoją przy mnie silni kompani, którzy nie opuszczą mnie w bitwie, dzielni wojownicy. Oni wybrali mnie na władcę, dzielni mężowie. Z takimi u boku można tworzyć plan, zrealizować go z takimi kompanami w walce. Są ochoczy w przyjaźni, lojalni w sercu. Mogę być ich panem, rządzić w tym królestwie. Dlatego też nie zdaje mi się właściwym, bym miał schlebować Bogu dla jakiegokolwiek korzyści. Nie będę mu dłużej służyć].

Widać tutaj bardzo duże powiązanie z konceptami obecnymi w poezji heroicznej. Miarą wielkości anglosaskiego króla (jak i dowódcy) była między innymi liczba otaczających go wiernych wojowników. W obrazie Szatana widać więc jawną stylizację w tym kierunku. Co więcej, nawet po rebelii Szatan i upadłe anioły wciąż zachowują się zgodnie z tradycją heroiczną. W odmętach Piekieł Szatan debatuje ze swymi podwładnymi, w jaki sposób zemścić się za to, co ich spotkało, a cała zemsta przedstawiona jest jako dramatyczna chęć odzyskania utraconego honoru. Sceny te miały najprawdopodobniej przywoływać obraz dowódcy naradzającego się ze swymi lojalnymi wojownikami. Stylizacja Szatana jako władcy znajduje też wyraz w odniesieniu się do nagradzania swych wiernych wojowników w jednej z przemów:

Onginnað nu ymb þa fyrde þencean!  
Gif ic ænegum þægne þeodenmadmas  
geara forgeafe, þenden we on þan godan rice  
gesælige sæton and hæfdon ure setla geweald,  
þonne he me na on leofran tid leanum ne meahte  
mine gife gylðan, gif his gien wolde  
minra þegna hwile gefafa wurðan,  
þæt he up heonon ute mihte  
cuman þurh þas clustro, and hæfde cræft mid him  
þæt he mid feðerhoman fleogan meahte,  
windan on wolcne, þær geworht stondað  
Adam and Eue on eorðrice  
mid welan bewunden, and we synd aworpene hider  
on þas deopan dalo (w. 409–421a).

[Zwróćcie teraz myśli ku walce! Jeśli kiedykolwiek w przeszłości któregoś z Was obdarzyłem królewskimi darami, gdy szczęśliwie żyliśmy we wspańiałym królestwie i dzierżyliśmy nasze trony, nie będzie lepszej chwili niż ta, by okazać wdzięczność, jeśli teraz

którykolwiek z mych wojowników byłby skory do tego, by opuścić to miejsce pomimo oków, i miałby moc, aby wzlecieć na skrzydłach, okrążyć niebo aż do miejsca, gdzie stworzeni Adam i Ewa stoją w ziemskim królestwie otoczeni dobrodziejstwami, a my jesteśmy strąceni tutaj w głęboką otchłań].

Szatan wzywa swych poddanych do rebelii, prosząc ich o pomoc przez nawiązanie do lojalności – powinny ją wzmocnić dary, którymi zawsze nagradzał ich w przeszłości. Wezwanie staje się obligacją do udowodnienia swej lojalności i odpłacenia władcy za otrzymane skarby. Jest to niezwykle silna heroiczna stylizacja, przywodząca na myśl zasady, jakimi kierowało się społeczeństwo anglosaskie.

Warto jednak zwrócić uwagę na ironię zawartą w tej stylizacji. Przechwałki Szatana odnośnie do lojalności swych wojowników stoją w kontraście do jego własnego zachowania. Zdaje się on polegać na wierności wojowników, podczas gdy sam wraz z nimi występuje przeciwko swemu władcy. Rozważny dowódca nie polegałby na wojownikach o tak przewrotnej naturze (Cherniss 1969: 486). Scena, w której Szatan odnosi się do wdzięczności swych poddanych, również zawiera w sobie sporą dozę ironii. Wezwanie do odpłacenia się za wszystkie dobrodziejstwa nie brzmi zbyt wiarygodnie w ustach kogoś, kto wystąpił przeciwko Władcy, który obdarzył go najlepszymi dobrami w niebie (Cherniss 1969: 488).

Warto zaznaczyć też, iż mimo stylizacji na heroicznego przywódcę, jakkolwiek ironicznej, w obrazie Szatana wciąż bardzo mocno zarysowany jest concept zdrajcy i wygnańca. Powtarzające się przeciwstawianie świetlistej wizji nieba jako wspaniałej przeszłości i ciemnego piekła jako tragicznej teraźniejszości może pobrzmiewać echem problematyki wygnania przedstawianej często w literaturze elegijnej. Przykładowo w *Wędrowcu* znajdujemy ekspresję wielkiego żalu, jaki dominuje w sercu wojownika, który przeżył swego Pana. Wędrowiec w snach widzi utęsknione ciepłe i jasno oświetlone wnętrze hali miodowej, gdzie spędzał czas ze swymi kompanami, ciesząc się towarzystwem króla. Realia, do jakich wraca po przebudzeniu, to pustka i zima, nadające wizualny wyraz jego samotności i smutkowi na wygnaniu. Ciężko nie znaleźć powiązania między cierpiącym po utracie władcy i kompanów Wędrowcem a wygnaniem Szatana, który pogrążony w czeluściach piekielnych, wygnany przez swego Pana, bezustannie rozpamiętuje bogatą i świetlistą przeszłość w niebie.

Oczywiście nie da się zarysować dokładnej paraleli między bohaterem *Wędrowca* i Szatanem z *Genesis B*, gdyż obie postacie mają inną przeszłość i zajmują zupełnie inne stanowisko wobec zasad *comitatus*. Wędrowiec tęskni i rozpacza, gdyż nie udało mu się dochować zasady kodeksu heroicznego i bronić swego władcy do ostatniego tchnienia. Jest to zupełnie inna postawa niż rebelia Szatana przeciw swojemu władcy. Szatan nie smuci się, lecz zazdrości i pogrąża się w coraz większej dumie i nienawiści wobec Boga. Wyraźnie widać też, że kieruje swój gniew przeciw rodzajowi ludzkiemu, gdyż jawnie zazdrości tym, którzy zajęli jego miejsce w łaskach u Pana.

Plany zemsty Szatana również obracają się w ramach więzi między władcą a wojownikiem. Wraz z wprowadzeniem wątku kuszenia ludzi i realizacją planu w kontraście do buntowniczego Szatana wyłania się postać Adama, który w poemacie również przedstawiony jest jako sługa swego władcy, Boga. Ważne jest, że Adam, w przeciwieństwie do upadłego anioła, stara się za wszelką cenę pozostać wierny swemu zwierzchnikowi. Szatan obiera sobie za cel doprowadzenie do tego, by również ludzie sprzeciwili się swemu władcy, co widać w jego przemowie:

Ne gelyfe ic me nu þæs leohtes furðor þæs þe he him þenceð lange niotan,  
þæs eades mid his engla cræfte. Ne magon we þæt on aldre gewinnan,  
þæt we mihtiges godes mod onwæcen. Uton oðwendan hit nu monna bearnum,  
þæt heofonrice, nu we hit habban ne moton, gedon þæt hie his hyldo forlæten,  
þæt hie þæt onwendon þæt he mid his worde bebead. þonne weorð he him wrað on mode,  
ahwet hie from his hyldo. þonne sculon hie þas helle secan  
and þas grimman grundas. þonne moton we hie us to giongum habban,  
fira bearn on þissum fæstum clomme (w. 401–408).

[Nie mam już nadziei na odzyskanie tego światła, tego szczęścia, które zaplanował na wieki dzielić ze swymi zastępami aniołów. Nigdy nie uda nam się osiągnąć tego, by załagodzić gniew Wszechmocnego. Odbierzmy więc [to] ludzkim dzieciom, działajmy tak, by stracili jego łaskę, by zlekceważyli to, co rozkazał im swym słowem. Kiedy w sercu stanie się gniewny przeciw nim, odrzuci ich ze swej łaski; wtedy będą musieli szukać piekła i tych straszliwych czeluści; wtedy możemy mieć ich jako podwładnych, dzieci ludzkie, w żelaznym uścisku].

Szatan jasno podkreśla, że nie żywi już nadziei na odzyskanie łaski swego władcy. Stąd też jego celem staje się pozbawienie Pana lojalności ludzi i doprowadzenie ich do buntu, który rozgniewa Władcę Zastępów na tyle, iż wygna ich ze swego królestwa. W ten sposób cały koncept relacji między Szatanem a rodzajem ludzkim zostaje również zarysowany w kontekście heroicznym, jako nieustanna walka o zachowanie lojalności wobec Boga, władcy. Wedle Michaela Chernissa cała struktura *Genesis B* opiera się na tematyce wierności wobec władcy, przez co narracja zbudowana jest na bazie paraleli między historią upadku aniołów oraz historią upadku pierwszych ludzi (1969: 483).

Zgodnie ze stylizacją całości *Genesis B*, scena kuszenia w Raju również zostaje przedstawiona jako test wierności swemu władcy. Gdy Szatan pojawia się przed Adamem, stara się przekonać go, że jest sługą Pana, który przybywa z rozkazem od Boga głoszącym, iż Adam powinien zjeść owoc z zakazanego drzewa. Adam nie chce wierzyć słowom rzekomego posłańca i w swej odpowiedzi jasno zaznacza, że nie zamierza występować przeciwko rozkazowi, który otrzymał osobiście od swego władcy:

þonne ic sigedrihten,  
mihtigne god, mæðlan gehyrde  
strangre stemne, and me her stondan het,  
his bebody healdan, and me þas bryd forgeaf,

wlitesciene wif, and me warnian het  
 þæt ic on þone deaðes beam bedroren ne wurde,  
 beswicen to swiðe [...]  
 Ic wat hwæt he me self bebead,  
 nergend user, þa ic hine nehst geseah;  
 he het me his word weorðian and wel healdan,  
 læstan his lare (w. 523b–529a, 535b–438a).

[Słyszałem Pana Zwycięstwa, Wielkiego Boga, przemawiającego stanowczym głosem, i rozkazał mi tu przebywać, zachować Jego rozkazy, oraz dał mi ową cudowną żonę, i nakazał, bym trzymał się z daleka od drzewa śmierci i nie dał się zwieść [...] Wiem, co i nakazał mi sam Pan, nasz Zbawiciel, gdy widziałem Go po raz ostatni. Rozkazał mi słuchać i dotrzymywać swych rozkazów, podążać za jego nauką].

Rozzłoszczony stanowczą odpowiedzią Adama Szatan zwraca się ku Ewie. Cały czas poruszając się w kontekście heroicznym, zaczyna przekonywać ją, że Adam, opierając się jego poleceniu, występuje przeciw rozkazowi swego Władcy. Wsłuchując się w zarysowaną przez Szatana perspektywę rozniewania Władcy, wobec którego oboje z Adamem chcą pozostać lojalni, Ewa powoli zostaje przekonana, iż namówienie Adama do zjedzenia owocu jest jedynym słusznym wyjściem z sytuacji. Działając w dobrej wierze, Ewa długo przekonuje Adama do tego, by posłuchał posłańca, który dodatkowo przekonał ją o swoim niebiańskim pochodzeniu, gdy sprytnie za pomocą magii sprawił, iż po zjedzeniu owocu Ewie zdawało się, że została obdarzona wzrokiem sięgającym aż do nieba, gdzie ujrzała Boga wraz z zastępami aniołów. W efekcie zarówno Adam, jak i Ewa dopuszczają się grzechu w wierze, iż w ten sposób uda im się uniknąć rozniewania Pana i sprzeciwienia się jego rozkazom.

Upadek pierwszych ludzi zostaje zatem przedstawiony całkowicie w obrębie anglosaskiej heroicznej wizji relacji między władcą a jego poddanymi. Przez jasne nawiązanie do upadku aniołów oraz przeciwstawienie sobie postawy Szatana i Adama poecie udaje się nieco zmniejszyć wagę grzechu pierwszych ludzi, gdyż w końcowym efekcie zgrzeszyli, działając w dobrej wierze, chcąc zachować zasady kodeksu heroicznego (Cherniss 1969: 489).

\* \* \*

Mimo wątpliwości dotyczących obecności poezji heroicznej w środowisku religijnym, którą wyrażali anglosascy duchowni, oraz niekiedy również mimo ich wielkich obaw dotyczących tłumaczeń Biblii, staroangielskie poematy religijne pokazują, że tradycja heroiczna została pomyślnie wykorzystana do zaadaptowania tematyki religijnej na potrzeby anglosaskich odbiorców. Dwie omówione sylwetki – Chrystus przedstawiony jako władca, a Szatan jako zbuntowany poddany – musiały silnie przemawiać do Anglosasów, a przeniesienie zasad kodeksu heroicznego do świata biblijnego pozwalało poecie na łatwiejsze przypisanie zrozumiałych dla odbiorców kategorii dobra i zła. Warto nadmienić,

że omówione przykłady stanowią ledwie niewielki wycinek dzieł łączących obie tradycje. Zdecydowanie ciekawe byłoby przyjrzenie się anglosaskim żywotom świętych, którzy często stylizowani są na legendarnych herosów, nawet w wypadku kobiet. Lektura większej ilości parafraz biblijnych również może dostarczyć ciekawych przykładów adaptacji. Nawet dla współczesnego czytelnika anglosaskie wersje dobrze znanych nam opowieści biblijnych wnoszą nowe ciekawe spojrzenie, któremu warto poświęcić nieco czasu i uwagi.

## BIBLIOGRAFIA

### Źródła

- Ælfric, 1998, *Ælfric's preface to his translation of Genesis*, [w:] *Poems and prose from the Old English*, red. Alexandra H. Olsen, Burton Raffel, tłum. Burton Raffel, New Haven–London, s. 172–177.
- Battle of Maldon*, 1991, tłum. Donald Scragg, [w:] *The Battle of Maldon AD 991*, red. Donald Scragg, Oxford.
- Bede, 2008, *The ecclesiastical history of the English people*, red. Judith McClure, Roger Collins, Oxford.
- Caedmon's Hymn*, „Labyrinth Library”, Georgetown University. <http://www8.georgetown.edu/departments/medieval/labyrinth/library/oe/texts/a32.2.html> (dostęp: 17.03.2014).
- Chickering Howell D., Jr. (red.), 2006, *Beowulf, a dual-language edition*, New York.
- Genesis*, 1959, tłum. Robert Kay Gordon, [w:] idem, *Anglo-Saxon poetry*, London.
- Genesis A, B*, „Internet Sacred Text Archive”, <http://www8.georgetown.edu/departments/medieval/labyrinth/library/oe/texts/a1.1.html> (dostęp: 31.03.2014).
- Gnomic verses*, 1970, [w:] *A choice of Anglo-Saxon verse*, red. Richard Hammer, London.
- Dream of the Rood*, 1970, [w:] *A choice of Anglo-Saxon verse*, red. Richard Hammer, London.
- Opalińska Monika, 2007, *Sen o Krzyżu. Staroangielski poemat mistyczny*, Warszawa.
- Stiller Robert (tłum.), 2010, *Beowulf. Epos walki tyleż średniowiecznej co i współczesnej*, Kraków.
- Tacyt Publiusz Korneliusz, *Germania*, „Traditio Europae”, [http://www.traditio-europae.org/Przeklady/P\\_Korneliusz\\_Tacyt\\_Ksiega\\_o\\_pochodzeniu\\_i\\_siedzibach\\_Germanow.html](http://www.traditio-europae.org/Przeklady/P_Korneliusz_Tacyt_Ksiega_o_pochodzeniu_i_siedzibach_Germanow.html) (dostęp: 31.03.2014).
- The Wanderer*, 1970, [w:] *A choice of Anglo-Saxon verse*, red. Richard Hammer, London.
- Wędrowiec*, 2013, tłum. Monika Opalińska, [w:] *Pieśni Szarej Godziny*, red. Monika Opalińska, Warszawa.
- Wulfstan, 1998, *Sermo Lupi ad Anglos*, [w:] *Poems and prose from the Old English*, red. Alexandra H. Olsen, Burton Raffel, tłum. Burton Raffel, New Haven–London, s. 177–183.

## Opracowania

- Alexander Michael, 1989, *Old English literature*, Basingtoke, London.
- Cherniss Michael D., 1969, *Heroic ideals and the moral climate of Genesis B*, „Modern Language Quarterly” (Seattle), t. 30, s. 479–497.
- Gordon Robert Kay, 1959, *Anglo-Saxon poetry*, London.
- Magennis Hugh, 2011, *The Cambridge introduction to Anglo-Saxon literature*, Cambridge.
- Marsden Richard, 2008, *The Cambridge Old English Reader*, Cambridge.
- Opalińska Monika, 2007, *Sen o Krzyżu. Staroangielski poemat mistyczny*, Warszawa.
- O’Brien O’Keeffe Katherine, 1991, *Heroic values and Christian ethics*, [w:] *The Cambridge companion to Old English literature*, red. Malcolm Godden, Michael Lapidge, Cambridge, s. 107–125.
- Pearsall Derek, 1977, *Old English and Middle English poetry*, London.
- Skemp Arthur R., 1907, *The transformation of scriptural story. Motive, and conception in Anglo-Saxon poetry*, „Modern Philology” (Chicago), t. 4, s. 423–470.